



**p**olisemie  
Rivista di poesia iper-contemporanea

III  
2022

ISSN 2634-1867

# polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

III

2022

*Direzione*

Stefano Milonia (Scuola Superiore Meridionale)

*Comitato scientifico*

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Sapienza Università di Roma)

Stefano Colangelo (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Luigi Marinelli (Sapienza Università di Roma)

Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia)

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Costantino Turchi (Sapienza Università di Roma)

Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études)

*Redazione*

Stefano Bottero (Università Ca' Foscari Venezia)

Mattia Caponi (Sapienza Università di Roma)

Carlo Londero (Università degli Studi di Udine)

Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Samuele Maria Visalli (Sapienza Università di Roma)

Arianna Saggio (Sapienza Università di Roma)

Andrea Bongiorno (Aix-Marseille Université)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Elena Casadio Tozzi (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Alessandra Frustaci

*Polisemie* è una rivista annuale pubblicata da University of Warwick Press.

Tutti i saggi pubblicati sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v3

Immagine copertina: Serena Semeraro

«SOLA NEL LETTO DI ME STESSA»  
ONTOLOGIA E POETICA DI BIANCAMARIA FRABOTTA  
NE *LA MATERIA PRIMA*

*Stefano Bottero*

Nel 2018 è realizzata dall'editore Mondadori un'edizione complessiva dell'opera poetica di Biancamaria Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*. Il volume riunisce al suo interno le cinque raccolte edite della poetessa – corredate da un apparato di *Note ai testi* originale – e una inedita: *La materia prima*.<sup>1</sup> Nell'ambito di quest'ultima, composta tra il 2012 e il 2017, Frabotta declina sistematicamente alcuni nuclei filosofici e concettuali, creando una sistematica interazione con le componenti stilistiche e formali. Tale declinazione assume un carattere di grande centralità e si colloca, in definitiva, come vera e propria radice dell'atto poetico-compositivo.

In questo articolo s'intende presentare il risultato di una serie di osservazioni sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne *La materia prima*.<sup>2</sup> Il quadro epistemologico sarà stabilito a partire dall'analisi dei materiali testuali e sviluppato nella direzione di una lettura parimenti formale e tematica. Il discorso sarà ripartito in tre sezioni, dedicate ai nodi concettuali di maggior rilevanza nell'ambito della riflessione filosofica dell'autrice all'interno della raccolta: la considerazione bio-ontologica della figura animale, la concezione metafisica e, infine, la teoresi estetica.

*Figura animale, tangenza biologica*

Nel saggio *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso* Marco Corsi analizza la figura dell'uccello nell'ambito della raccolta *Gli eterni lavori*.<sup>3</sup> Corsi sottolinea

---

<sup>1</sup> Si tratta della penultima raccolta della poetessa, a cui segue, nel 2022, l'uscita postuma di *Nessuno veda nessuno*, edita ancora da Mondadori.

<sup>2</sup> Il presente articolo si inserisce nel solco di un lavoro di ricerca che ha permesso, già nel 2020, la pubblicazione dello studio *Sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne "La materia prima"* in «Poeti e poesia», 49 (2020), pp. 119-133, a cui si rimanda per approfondimento.

<sup>3</sup> Marco Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, Bologna, Archetipolibri, 2010. *Gli eterni lavori* è originariamente pubblicata nel 2005 dall'editore San Marco dei Giustiniani. In un

come, nella prospettiva di Frabotta, il senso di morte «che pende»<sup>4</sup> sugli uccelli non sia da considerarsi come una conseguenza dei loro ritmi biologici – e quindi un fenomeno che si verifica come diretto esito di essi. Piuttosto, come un qualcosa di connaturato, e quindi insito, a tali ritmi. Lo studioso mostra come il dato della morte appaia ritratto dalla poetessa come elemento naturale: causa dello stato ineliminabile di fragilità ontologica a cui gli enti – gli uccelli – rispondono.

L'elemento naturale prende parte della storia individuale raccontata dalla malinconia sostanziale della pagina, alla quale il soggetto poetico si abbandona remissivamente nel momento in cui le ombre tendono a delineare il peso degli oggetti accampati sul verso [...].<sup>5</sup>

Focalizzando la sua attenzione sulla poesia *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*, Corsi approfondisce le specificità della presentazione della figura dell'uccello – protagonista, nella poetica di Frabotta. Esso non è infatti considerato dalla poetessa come mero 'rappresentante della propria specie'. Ad essere messa a fuoco è la sua singolarità soggettiva, che il suo *status* ontologico di ente gli attribuisce. In altre parole, l'uccello protagonista di *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio* non è caratterizzato come essere-uccello, ma come persona, come Io autocosciente. La singolarità identitaria dell'uccello è presa in esame da Frabotta nella contingenza del momento del canto notturno, in cui l'animale viene connotato dall'aggettivo antropomorfizzante «puerile» e ritratto a partire dalle specificità delle azioni che esegue – e di cui gode.

Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio  
 con un gorgheggio qualsiasi, a gustarsi  
 la sua causa persa dall'inizio del mondo.  
 Uccellino puerile che simuli il canto  
 a danno del bene comune per cui tutto tace  
 e la notte è compiuta, come una negra preistoria  
 somiglia al mio risveglio agitato  
 il tuo fremito sordo che aggira l'orologio del gallo  
 insensato necrologio tu attiri l'alba, esiti, pensi.<sup>6</sup>

Come sottolineato da Corsi, nella poesia la morte incombe sia con il significato di condizione naturale, che di "garante" della caducità della vita. Il senso di universalità della morte non è tuttavia evocato nell'ambito di una riflessione sulla

---

secondo momento, appare come sezione di *Da mani mortali*: Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>4</sup> Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, 2010, 162.

<sup>5</sup> Ivi, p. 163.

<sup>6</sup> Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012, p.27.

specie tutta: la poetessa contestualizza la condizione di mortalità nell'esperienza esistenziale singolare dell'uccello, intento a cantare. La storia «individuale»<sup>7</sup> dell'uccello, è infatti storia soggettiva di un'entità agente (cantante) nello spazio ontologico e fenomenico della notte. Qui il «fremito sordo», il canto che danneggia la quiete, è «insensato necrologio»: prefigurazione di una morte ineluttabile e connaturata all'essere fisico, contingente, della persona-uccello. Nella prospettiva di Frabotta, la morte non è dunque qualcosa che riguarda 'tutti gli enti' ma, piuttosto, 'ogni singolo ente'. Il grado di soggettività attribuito alla figura dell'uccello – che, si è detto, non appare ritratto come esemplare di una specie ma come entità singolare, a differenza di quanto accadeva nella raccolta poetica del 2005 *Gli eterni lavori*<sup>8</sup> – è elevato, così come la sua facoltà di percezione senziente. Riguardo al concetto di attribuzione di soggettività alla figura animale nell'ambito della creazione letteraria, la teoria ecocritica di Greg Garrand ha di recente fornito una solida base concettuale per l'operazione di riflessioni analitiche:

The great insight of animal studies, in its productive encounter with the biological sciences, is not that there are no differences between humans and other animals, but that differences are everywhere: not only are individual humans and animals different to each other, but all species are different to each other as well. *Uniqueness is not unique*, because differentiation is one of the things evolution does.<sup>9</sup>

Grazie alla riflessione di Garrand è possibile sottolineare un punto importante della concezione poetica di Frabotta, e cioè l'assoluta prevalenza della caratterizzazione di soggettività singolare dell'ente animale rispetto al concetto di *animalità-come-genera*. Componendo dei versi sulla natura,<sup>10</sup> lo sguardo della poetessa coglie un'essenza relativa all'esperienza soggettiva dei singoli enti, ossia presenze capaci di percepire – e auto-percepirsi. La poetica di Frabotta è dunque in linea con un principio di superamento del *cogito* cartesiano. Non è più il pensiero logico a decretare l'essere al mondo, quanto più l'atto senziente. Questo concetto di superamento ha costituito di recente un punto di interesse nel contesto degli studi ecocritici. A questo proposito, Garrand cita la riflessione di Philip Armstrong sulle figure del quarto viaggio del Gulliver swiftiano – riflessione in cui la problematizzazione del paradigma cartesiano viene a coincidere, in definitiva, con un rifiuto:

<sup>7</sup> Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, 2010, 163.

<sup>8</sup> Ivi, p. 162.

<sup>9</sup> Greg Garrand, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2012, p. 149.

<sup>10</sup> Un riferimento importante per l'approfondimento relativo al rapporto tra la soggettività di Frabotta e il dato naturale extra-soggettivo, a cui si rimanda, è offerto di recente in: Keala Jewell, *The Ecological Tasks of Poetry: Women and Nature in Biancamaria Frabotta*, «Italian culture», 38 (2020), 1, pp. 26-35.

In keeping with their satirical function, then, the Yahoos and Houynhnhnms [...] do not function to support, define, give shape to or bear the human as a concept or category. Rather, they demolish, unfasten, annul, delegitimize or subvert it. [...] The modern notion of *homo* as *animal rationale* evaporates under Swift's scorching gaze, and leaves nothing behind".<sup>11</sup>

Nella distorsione satirica dell'ordine socio-antropologico messa in atto da Yahoo e Houynhnhnm, Armstrong identifica un'istanza di azzeramento nel nesso "esperienza umana = esperienza logica", ridefinito in "esperienza umana = esperienza sensibile". La medesima questione, relativa alla ridefinizione dell'importanza attribuita al pensiero logico come componente connotativa dell'identità, è ampiamente tematizzata dalla teoresi ontologica di Giorgio Agamben. Il filosofo sottolinea come l'ontologia plotiniana costituisca una vera e propria base teoretica nell'ambito delle riflessioni tese a superare la concezione del dato razionale come fondativo per il pensiero:

La nuova bio-antologia plotiniana si articola attraverso una reinterpretazione critica del concetto stoico di vita logica. Plotino pensa, però, la vita non come un sostrato (*hypokeimenon*) indifferenziato a cui verrebbero ad aggiungersi determinate qualità (ad esempio, l'essere razionale o linguistico), ma come un tutto indivisibile, che egli definisce *eidōs zōēs*, «forma di vita».<sup>12</sup>

Seguendo questo principio, è dunque possibile osservare come, nello spazio dei primi tre versi di *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*, la figura dell'uccello acceda a uno status ontologico di 'forma di vita' proprio grazie alla performatività del suo atto. Il canto, spogliato di ogni valore trascendente o spirituale, diventa un canto 'qualunque', un qualcosa che contamina il silenzio della notte. La circostanza della quiete notturna, frequentemente connotata da Frabotta con un significato salvifico, è guastata da un comportamento – da un atto – infantile, «puerile».<sup>13</sup>

Comparando questa connotazione concettuale a quella degli enti biologici e animali presenti ne *La materia prima*, emerge a livello di concezione autoriale un carattere di sostanziale consequenzialità. Un esempio significativo è offerto da *L'estate senz'acqua, la passata estate*, in cui gli animali protagonisti – uccelli, ancora una volta – sono proiettati in una cornice ontologica in cui perfino il mero atto empirico del contatto sconvolge l'ordine esistenziale.

<sup>11</sup> Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, New York, Routledge, 2008, p. 11.

<sup>12</sup> Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014, p. 278.

<sup>13</sup> Per un approfondimento relativo alle questioni della performatività nel comportamento animale come espressione di identità soggettiva, si rimanda a: Nora Shuurman, *Performing expertise in human-animal relationships: performative instability and the role of counterperformance*, «Society and Space», 33 (2015), 1, pp. 20-34.

Senza sollevare sul nido crollato  
il velame di spine così pazientemente  
intrecciato, nauseata, annusò il tanfo  
umano delle nostre dita, le tracce  
delle nostre carezze. In un volo  
senza ritorno s'allontanò la madre  
resa da natura, snaturata, di colpo  
materia inorganica, cieco corpo  
del suo corpo. O forse l'ultima  
incarnazione della filosofica  
creatura, ammaliata dal sospetto  
platonico verso ogni materia.<sup>14</sup>

La madre-uccello rifiuta la propria progenie, implicandone la morte, perché toccata da mani umane. Viene posseduta, in senso letterale, da quello che Frabotta definisce nell'ultimo verso come «sospetto platonico», osservando in lei un senso di repulsione viscerale per il dato empirico – materico – del contatto con le mani dell'uomo, contrapposto alla positività incorporea – ideale – del nesso materno-filiale, ormai irrimediabilmente compromesso. Se si riporta la lettura metafisico-platonica che Frabotta rivolge all'atteggiamento materno in *L'estate senz'acqua, la passata estate* (rifiuto generato, come si è detto, dalla modalità di sdegno che la madre adotta nel rapportarsi a «ogni materia») all'atto empirico dell'uccello in *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*, la negatività che la poetessa attribuisce al canto di quest'ultimo acquista un senso ulteriore, in quanto atto che il paradigma platonico subordina a grado negativo di un'idea positiva. L'agire dell'uccello danneggia infatti situazione salvifica del silenzio notturno, platonicamente parlando, perché agire che pone in essere di una negatività in-sé: la degradazione di un'idea incorporea. Negatività che la madre avverte, sospetta, e da cui è al rifiuto.

Che cosa “gusta” l'uccello-cantante, dunque, nell'attuare una degenerazione di una canzone ideale? La risposta è fornita dalla stessa Frabotta, che spoglia di qualunque indecifrabilità il suo comportamento: esso assapora la propria «causa persa dall'inizio del mondo». Ancora, si può osservare con quale grado di soggettività antropologica l'uccello sia connotato. Consapevole del mondo, in uno stato di chiara percezione delle cose, il protagonista della poesia contempla la sua «causa persa» come perdendosi in un momento di annichilimento esistenzialista. Questa stessa contemplazione, che trova un riscontro empirico nell'azione performativa del cantare, giunge infatti «a danno del bene comune per cui tutto tace | e la notte è compiuta». Il momento di quiete notturna coinciderebbe con uno stato di cessazione della consapevolezza – stato in cui la chiarezza delle

<sup>14</sup> Frabotta, *La materia prima* in Id., *Tutte le poesie 1971-2017*, Milano, Mondadori, 2018, p. 239.

percezioni e del pensiero vengono meno, e regna la pace. Il canto dell'uccello (simulazione, copia e degradazione platonica) interrompe il silenzio e priva la poetessa della possibilità salvifica dell'oblio: la costringe a un «risveglio agitato».<sup>15</sup> Nella conclusione della poesia, il concetto di corrispondenza per imitazione è evocato direttamente (vv. 7-8): il «fremito sordo» del cantare corrisponde a un grado secondo di corporeità, quello del «risveglio» dell'altro da sé. L'alba, che implica la fine della notte salvifica e il ritorno della coscienza logica, è «attirata» dall'atto stesso del canto.

### Lucifero o della finitezza dell'esistenza

L'analisi della concezione poetica di Frabotta in *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio* permette di evidenziare una particolare connessione tra la fase compositiva di *Da mani mortali* e le implicazioni concettuali de *La materia prima*. Riguardo a questa connessione, che si viene di seguito ad approfondire, Roberto Deidier ha sottolineato l'occorrenza, tra i due momenti, di una metamorfosi nella considerazione che Frabotta riserva alla soggettività animale; parimenti, alla valenza poetico-immaginifica che attribuisce a termini come la notte, il canto, il sonno, la luce, il risveglio e la contemplazione:

Dalla carne alla cellula, dalla foglia alla fibra; il coraggio dello sguardo scientifico, il setaccio severo di una microspia a cui la poesia stessa, strumento e insieme oggetto osservato, non sa sottrarsi. È questo l'approdo degli ultimi componimenti inediti [...]. Torna protagonista il corpo, nella declinazione della finitudine già avviata nella vita precedente; ma la visione della mortalità non è ancora accesso alla morte.<sup>16</sup>

L'identificazione di questa metamorfosi non è da considerarsi come parte di una variazione generale nella considerazione di Frabotta della fisicità. Piuttosto, è da prendersi come il risultato di un riorientamento del *focus* compositivo verso le leggi naturali che regolano i fenomeni relativi alla fisicità in sé. Si consideri, a questo proposito, *L'estate senz'acqua, la passata estate*: la mortalità 'generata' dal contatto tra le mani umane e gli uccelli neonati, non ha in sé alcun grado di intenzionalità. È la pura e semplice conseguenza del tocco – fisiologico – di due corpi. La morte

<sup>15</sup> Se si contestualizza la negatività del canto dell'uccello in un orizzonte culturale e letterario più ampio, può essere notato come tale negatività assuma un senso ossimorico. La connotazione positiva del canto degli uccelli è infatti da leggersi come un *topòs* culturale. Un riferimento, in questo senso, può essere identificato in Giacomo Leopardi, *Elogio degli uccelli* in *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 442-456, in cui il poeta descrive la connotazione positiva del canto degli uccelli come vero e proprio attributo naturale. Per Leopardi, cantare è infatti sempre «dimostrazione» di gioia e godimento.

<sup>16</sup> Roberto Deidier, *Postfazione*, 2018, in Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018, p. 430.

“portata” agli implumi dalle mani umane è una semplice conseguenza delle leggi fisiche che regolano i rapporti tra gli enti biologici. Questa dinamica riguarda *La materia prima* nella sua interezza: all’interno della raccolta, la morte è infatti presentata come priva di una qualsiasi connotazione trascendente, e dunque nei termini di empiricità pura – quelli di uno stato della materia. Stato contemplato e ‘avvicinato’ in diverse sedi poetiche, senza tuttavia essere mai assunto. Scrive Deidier:

L’immortale è l’inautentico, così come l’eterno è sola prerogativa del *deus absconditus*, o di una divinità fanciullesca e ineffabile, rimasta estranea rispetto a un mondo divenuto tragicamente adulto. Provare a raccontare la tensione verso l’immortalità [...] si traduce in un aprire il campo al falso, anche al falso poetico. Vuol dire ri-scrivere, scrivere alla maniera di mimesi di una mimesi. Invece, è proprio a quelle «mani mortali» che la terra, da sempre, si affida.<sup>17</sup>

Si manifesta così una prospettiva di totale immersione ontologica nell’empirico, che esclude la possibilità di accesso a una dimensione deificata dell’eterno. Ciò nonostante, la contemplazione di quest’ultima appare tematizzata in diverse sedi della raccolta. Nei versi della poesia *Lucifero*, questa dinamica appare ritratta con la carica espressiva tipica della memoria di un momento privato di vita vissuta:<sup>18</sup>

Dall’angolo estremo del cielo  
 torna, benedetta, presso la finestra.  
 A te anela, vivanda amorosa  
 la mente svuotata dai viventi.  
 Dal buio torna a far lume, prediletta  
 tra gli insonni. Insipida è la mensa  
 disertata dai lumi. Monta delicato  
 dessert fra le case, occhio nudo  
 ustionato d’ardore, narraci d’altro.  
 Sola nel letto di me stessa  
 che lingua avrei appreso, pietoso pianeta  
 se il filo di tenebra sequestra il male  
 e l’aldilà nell’al di qua consiste.<sup>19</sup>

Nella poesia si manifesta un generale senso di sospensione, di *inafferrabilità*. Perché sia rivelato quale sia l’oggetto del ritorno, bisogna attendere fino al quarto

<sup>17</sup> *ibid.*

<sup>18</sup> A questo punto, alcuni elementi poetico-immaginifici possono essere riconosciuti nella loro ricorrenza: la notte, il risveglio, la condizione d’insonnia, la contemplazione, lo scavo filosofico individuale nella memoria come forma di espressione.

<sup>19</sup> Frabotta, *La materia prima*, 2018, p. 359.

verso – nel quale una coincidenza formale e di significato qualifica il termine come “benedetto” e devozionalmente atteso. All’attesa dei primi versi succede l’arrivo, connotato da un carattere di immaterialità angelica, come manifestazione del non-umano. Il margine geografico da cui l’oggetto ritorna è definito da un’espressione che richiama l’immensità del cielo in termini iperbolici. A questo proposito, è possibile sottolineare la sussistenza di un legame tra la figurazione di Frabotta e il *topos* immaginifico trans-secolare della volta del cielo intesa come pagina fisica, svolta all’inizio dei tempi e riavvolta al termine. Le origini del *topos* in questione sono da individuarsi nel testo biblico – in *Apocalisse*, 6:14 si legge: «Il cielo si ritirò come un rotolo che si avvolge, e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto».<sup>20</sup> A proposito della molteplicità delle manifestazioni pittoriche e figurative dedicate nell’arco dei secoli all’immagine biblica, tematizzata come espressione emblematica di una prospettiva filosofica relativa alla finitezza del mondo esistente, il filosofo Hubert Damisch scrive:

Mentre nell’arte tardo-antica e nella primitiva arte cristiana, come già nell’arte orientale, si pensava che il cielo – nel senso divino, teologico del termine – si estendesse al di là della volta che corrispondeva al firmamento, e attraverso le cui aperture si intravedevano degli scorci celesti, la volta del rinascimento chiude, delimita lo spazio cosmico. Ancora nel XVI secolo, all’Arena di Padova, nella parte superiore del Giudizio universale, due angeli stanno terminando di svolgere (o cominciano a ripiegare?) il firmamento davanti alle porte del cielo: lo sfondo d’intenso azzurro che costituisce il tratto dominante della decorazione giottesca sembra così staccarsi *come una pelle* (una pelle dal rovescio rosso) sul supporto dello spazio divino.<sup>21</sup>

Le rappresentazioni pittoriche dell’angelo intento a svolgere o riavvolgere la pergamena della creazione a cui Damisch fa riferimento sono estremamente numerose.<sup>22</sup> La riflessione del filosofo fornisce ad ogni modo uno spunto per localizzare la concezione frabottiana dell’«angolo estremo del cielo» come parte dell’immaginario culturale che intende la volta del mondo come oggetto fisico e, dunque, finito. In *Lucifero*, il cielo è il margine concreto fino al quale la creazione si estende come una pergamena, oltre la quale nient’altro esiste. Il senso del

<sup>20</sup> *Apocalisse di Giovanni*, 6:14 in *La Sacra Bibbia*, Conferenza Episcopale Italiana, Roma, 2008; testo originale in Henry B. Swete, *The Apocalypse of St John. The Greek Text with Introduction Notes and Indices*, London, Macmillan, 1906, p. 91: «καὶ ὁ οὐρανὸς ἀπεχωρίσθη ὡς βιβλίον ἐλισσόμενον, καὶ πᾶν ὄρος καὶ νῆσος ἐκ τῶν τόπων αὐτῶν ἐκινήθησαν».

<sup>21</sup> Hubert Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1972, p. 240 (ed. or. Damisch, *Théorie du Nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972).

<sup>22</sup> A.o.: controfacciata della Cappella degli Scrivegni (già in *ibid.*); Parekklesion di San Salvatore in Chora, Istanbul; *Giudizio Universale* della Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello; Cappella di San Silvestro, Basilica dei Santi Quattro Coronati, Roma.

contatto con il dato divino-immateriale,<sup>23</sup> espresso già nel primo verso tramite un'immagine che si riferisce alla vastità incommensurabile del cielo, è localizzato in un orizzonte esistenziale totalizzato dalla finitezza. Il cielo stesso termina in un «angolo». Quando anche il discorso poetico di Frabotta incontra – e tematizza – la trascendenza, non si allontana dalla concezione filosofica di una separazione incolmabile tra coscienza singolare e dimensione esclusivamente fisica, empirica, del dato esistente. Il cielo in *Lucifero* non è uno spazio spiritualizzato, ma un'area empiricamente delimitata. Ciò che dalla sua estremità *torna* verso la poetessa non è un'entità portatrice di buona novella, ma una desiderata condizione di cessazione. Ancora una volta, l'elemento della notte è connesso a un significato salvifico. A ritornare «benedetta», proprio nel contesto notturno altrimenti turbato dall'insonnia (turbamento già osservato come conseguenza del canto dell'uccello in *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*), è una «vivanda amorosa» a cui anela la «mente svuotata dai viventi». L'Io è raggiunto così da un agognato stato non-coscienza, da cui la vita è esclusa. In altre parole, uno stato in cui le facoltà del pensiero logico si azzerano – temporaneamente. Nell'immersione nel buio della notte, questa cessazione reca con sé una paradossale luce («torna a far lume») che dispensa un pasto agognato, opposto all'insipidezza delle tavole che la luce, invece, diserta. Lo sguardo trascende così la propria dimensione ottico retinica, spersonalizzato nell'ambito della metafora dell'edibile. Ustionato, gli viene richiesto di narrare qualcosa che sia «altro», né materiale né fisico. Non è dato sapere se questa alterità consista nell'elemento del sogno, della morte o in una manifestazione del divino. Ciò che invece è esplicitato e ribadito è il carattere di finitezza dell'ente: il corpo giace sul letto, insonne, esattamente come la coscienza giace nel letto interiore del corpo. La poetessa è «sola» all'interno del proprio corpo, immersa in uno stato in cui sarebbe impossibile imparare una nuova lingua. Stato in cui il buio, come si è detto, reca la cessazione del dolore («sequestra il male») e conduce all'inconsapevolezza; in cui sarebbe impossibile svolgere un qualsiasi atto nella dimensione fisica dell'ente, superando il limite della soggettività interiore.

Per riassumere, il cielo non sfocia né termina nel divino, ma nei margini tangibili dell'esistente, finito. Uno stato di «benedetta» cessazione della coscienza giunge da questi stessi margini. È dunque possibile sottolineare un ulteriore passaggio logico: nella prospettiva filosofica di Frabotta, lo stato di distacco interiore dall'ente resta comunque localizzato nella dimensione empirica. Esso non è dotato di alcun valore di trascendenza divinizzata, essendo invece un vero e proprio stato assunto dal corpo nell'ambito della fisicità – 'letto di sé stessa'.

---

<sup>23</sup> Il senso è implicato sia dal titolo della poesia e che dal riferimento testuale alla dimensione dell'attesa.

Il titolo della poesia fornisce un'indicazione ulteriore riguardo alla prospettiva della poetessa sulla questione. Nell'immersione in questo stato fisico, è possibile riconoscere l'eco delle parole dell'angelo che si ribella a Dio: «Better to reign in hell than serve in heav'n».<sup>24</sup> Se questo stato di cessazione notturna della coscienza logica è salvifico, mentre la vegli giornaliera coincide con il «male», rimanere nella cessazione significherebbe qualcosa di gran lunga preferibile alla quotidianità del vivere. Il desiderio di immersione dell'io nell'oblio, che giunge come «vivanda amorosa», è tale da suggerire il ritratto della poetessa come *un* Lucifero. La radice del nome è infatti quella del «portatore di luce». L'inversione ossimorica che il titolo stabilisce si mostra così in modo chiaro: lo stato stesso di cessazione della coscienza nel buio della notte è connotato come una condizione di illuminazione. Si tratta, inoltre, non di luce divina, ma empirica, che si manifesta nel corpo come un elemento del mondo fisico – finito – tra gli altri.

La considerazione filosofica relativa alla contingenza come unica dimensione ontologica possibile è sancita nell'undicesimo verso, in cui la poetessa si pone la domanda retorica relativa a quale linguaggio sia possibile apprendere nello stato in cui l'oblio implica la cessazione del dolore («filo di tenebra sequestra il male»). L'atto ipotetico dell'apprendimento è così dotato di un valore topico e identitario: è infatti l'unica tra le infinite possibilità fisiche – negate dall'oblio – a cui la poetessa tende. Il dato del linguaggio appare letto in questo frangente come nesso antropologico primario tra possibilità e attuazione nel reale, empirico. Non, dunque, un atto linguistico polarizzato, nietzscheanamente parlando, in termini totalmente apollinei o dionisiaci – in altre parole: totalmente espressivi o totalmente comunicativi. Al contrario, un atto linguistico inteso come componente fisiologica, empirica, del sé. L'*apprendimento* del linguaggio di cui si legge nel terzultimo verso non ha dunque a che vedere con la dinamica creativa della poesia, ma con la specificità psicologica dell'essere persona umana – antropologica. Apprendere è così atto poetico rivolto a mente e pensiero, determinante della specificità singolare – all'interno della specie – e delle relative implicazioni esistenziali.<sup>25</sup>

Quale possibilità è data, dunque, al vivere empirico nell'oblio dello stato notturno di inconsapevolezza? È questa la questione che Frabotta pone nell'accogliere la «vivanda amorosa». Questione che ha che vedere in senso lato con la concezione teoretico-ontologica de *La materia prima* – impalcata, come si è osservato, intorno alla centralità del dato biologico e ordinata secondo la preminenza assoluta della dimensione empirica del vivere soggettivo.

<sup>24</sup> John Milton, *Paradiso perduto*, Milano, Mondadori, 2014, p. 18.

<sup>25</sup> La teoria filosofica e antropologica di riferimento, a questo riguardo, è identificabile nella lezione di Clifford Geertz – poi ripresa a.o. da Francesco Remotti e consultabile in: Id., *Fare umanità. I drammi dell'antropopoiesi*, Bari, Laterza, 2013, pp. 10-28.

*Osservazioni teoretiche*

Nella lettura della teoresi estetica di Schleiermacher, Croce enfatizza il dato relativo alla sua concezione dell'arte come pratica cognitivamente non-logica:

Lo Schleiermacher si guarda bene dall'identificare l'arte col pathos o col sentimentalismo, che è la soluzione a cui volentieri s'appigliano anche ai nostri giorni rozzi spiriti inartistici; ma, al tempo stesso, si rende conto che, senza la vita vissuta, senza il pathos della vita, mancherebbe all'arte la sua materia. L'arte nasce col dar forma a questa materia [...]: con l'introdurre nesso, ordine, proporzioni, unità e determinatezza nel flusso dei piaceri e dolori, mercé di un atto che egli denomina «Besinnung», di «ripresa di sé stesso» e che noi diremmo di «sintesi contemplativa».<sup>26</sup>

L'atto creativo non consiste nell'autoimposizione di cessazione delle dinamiche emotive interiori, ma nel superamento dell'«agitazione passionale»<sup>27</sup> per creare oggetti 'nuovi', dotati di misura e ritmo. Questa riflessione trova una coincidenza programmatica con il *modus* creativo di Frabotta ne *La materia prima* – in particolare, riguardo alla considerazione della *res* artistica come oggetto immediatamente connesso all'interiorità dell'autrice e, nello specifico tematico della raccolta, alla memoria. Il riconoscimento di questo parametro compositivo pone una questione: la presenza dell'io dell'autore all'interno dello spazio concettuale della composizione poetica è da considerarsi parte della creazione poetica stessa, e dunque soggetto creato, o semplice presenza – manifestazione – del soggetto creante? Se si adotta la categoria schleiermacheriana di *Besinnung*, con quale parametro critico è possibile riferirsi all'identità individuale dell'autrice, laddove essa risulti una componente costruttiva della composizione?

La risposta risiede, nel caso della teoresi di Frabotta, nell'elemento della testimonianza. Nel frangente della questione, la testimonianza si offre infatti come grado intermedio della dimensione duplice del Sé – *soggetto creato e soggetto creante* – rimanendo tuttavia espressione immediata della soggettività della poetessa. La presenza della sua coscienza soggettiva nello spazio della composizione è senza dubbio *oggetto* nell'azione creatrice che dà forma alla materia del verso; tuttavia, tale coscienza è costituita dalla soggettività creatrice come una manifestazione di sé, non come un'alterità vera e propria. Frabotta non 'rappresenta' né 'narra' di sé stessa, ma esprime una testimonianza nella creazione empirica – materiale – del verso. In altre parole, non c'è un 'racconto' ne *La materia prima*: non un evento che possa essere interpretato secondo i parametri di un'azione narrativa riferita alla realtà extrapoetica, storica e sociale – rispetto a cui, comunque, i riferimenti non

<sup>26</sup> Benedetto Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, p. 201.

<sup>27</sup> *Ibid.*

sono assenti. Frabotta dedica infatti i suoi versi a Hina Saleem<sup>28</sup> (*Bambolina*<sup>29</sup>), a Benedetto ‘Brunello’ Tirozzi (*La materia prima*<sup>30</sup>), a Elio Pagliarani<sup>31</sup> (sezione intitolata *il treno della bellezza*<sup>32</sup>), e pone in esergo a due composizioni della sezione *voci da Nieve* (*Negrìto*<sup>33</sup> e *Il conte di Nieve*<sup>34</sup>) dei frammenti testuali da *Quando gli inglesi arrivare noi tutti morti. Cronache di lotta partigiana: Langhe 1943-1945* di Adriano Balbo.<sup>35</sup> In aggiunta a ciò, Frabotta dedica un intero paragrafo dell’apparato delle *Note ai testi*<sup>36</sup> alla contestualizzazione dei dati storici presenti *voci da Nieve*, fornendo indicazioni precise riguardo alle identità dei partigiani citati nella sezione.<sup>37</sup> Una simile attenzione dedicatoria sembrerebbe suggerire una tendenza autoriale alla categoria compositiva del discorso poetico, che resta tuttavia da escludersi vista l’assenza di un approccio retorico o propriamente narrativo alla materia – composta – del verso. La definizione della sua poetica intorno a una *ratio* primariamente estetica – e, dunque, non discorsivo-comunicativa – conferisce centralità alla categoria della manifestazione negli stessi processi poetici dell’opera. Per una corretta interpretazione della poetica di Frabotta in questo frangente è utile richiamare il principio – di elezione schleiermacheriana – secondo cui l’assenza di riferimenti o di materiali tratti dal reale nell’opera ne decreterebbe l’incomprensibilità totale; all’opposto, la polarizzazione dell’opera come discorso-sul-reale ne azzererebbe la natura artistica.<sup>38</sup> La contrapposizione di queste due ipotesi, relative entrambe al pericolo

<sup>28</sup> Frabotta, *Note ai testi* in *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018, p. 381: «Hina Saleem è il nome della giovane pachistana uccisa l’11 agosto 2006 dal padre, con l’aiuto di altri maschi della famiglia, per i suoi comportamenti indipendenti».

<sup>29</sup> Frabotta, *La materia prima*, 2018, p. 341.

<sup>30</sup> Ivi, p. 360.

<sup>31</sup> L’identità del poeta è dichiarata in *ibid.*; nel corpo del testo della raccolta sono indicate le sue sole iniziali, *e. p.*

<sup>32</sup> Ivi, p. 344.

<sup>33</sup> Ivi, p. 351.

<sup>34</sup> Ivi, p. 353.

<sup>35</sup> A lui è dedicata la poesia *Giorgio*: Ivi, p. 355.

<sup>36</sup> Frabotta, *Note ai testi* in *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018, p. 381.

<sup>37</sup> «Nieve è un paese in provincia di Cuneo. Negrìto è il nome di battaglia di Giovanni Negro, nato a San Bovo di Castino, il 27 febbraio 1925 e morto a Nieve il 25 gennaio 2013. Pitros è il nome di battaglia di Luigi Bindello, nato a Nieve l’8 marzo 1926 e fucilato dai tedeschi a Benevello il 20 giugno 1944. Il Conte di Nieve è il soprannome di Giampaolo Riccardi Candiani, nato a Torino il 22 luglio 1926. Giorgio è il nome di Battaglia di Adriano Balbo, nato a Cossano Belbo il 6 gennaio 1924 e morto ad Alba il 27 giugno 2017 [...]», *ibid.*

<sup>38</sup> Oltre che a livello estetico e compositivo, le questioni di rapporto tra identità e storia appaiono centrali nella riflessione della poetessa fino dai primi anni Settanta – fase chiave della sua attività critica femminista. Già nel 1976, Frabotta esprime una considerazione problematica del “posizionamento” delle donne nella fenomenologia storica, in quanto «“dentro” e “fuori” [dalla essa] nello stesso tempo, metastoriche, in quanto oggetto di colonizzazione culturale e di falsa

di *azzeramento* dell'opera, è trattata approfonditamente da Theodor Adorno nella *Teoria Estetica* – riferimento chiave per la concezione estetica della poetessa. Nel contesto dello studio sulle metodologie interpretative riferibili all'opera d'arte, Adorno sottolinea l'ineliminabilità in essa del carattere di "compromesso":

Essa è volta al trans-soggettivo, è la configurazione della conoscenza che, così come una volta precedeva la polarità di soggetto e oggetto, non riconosce quest'ultima come qualcosa di definitivo. È però secolare in quanto cerca di compiere tale conoscenza dello stato della polarità in quanto atto dello spirito che-è-per-sé. L'espressione estetica è oggettualizzazione dell'inoggettuale, cioè siffatta che quest'ultimo grazie alla propria oggettualizzazione diventa un inoggettuale secondo, ciò che parla dall'artefatto, non in quanto imitazione del soggetto. D'altro canto proprio l'obiettivazione dell'espressione, che coincide con l'arte, ha bisogno del soggetto che la produce e che, in termini borghesi, sfrutta i suoi propri moti mimetici.<sup>39</sup>

L'opera d'arte – che la riflessione estetica di Frabotta accomuna, nel frangente della contemporaneità, all'opera tradizionalmente intesa come poetica<sup>40</sup> – è considerata come il risultato di un atto di «oggettualizzazione [nel verso] dell'inoggettuale». La *res-poetica* è materia dionisiaca formata, dotata di misura, da un atto apollineo – come già affermato da Croce nella lettura del pensiero di Schleiermacher. Un riferimento ulteriore a questa prospettiva, centrale nella riflessione di Frabotta, è rintracciabile un testo fondamentale nell'ambito del canone contemporaneo: *L'umorismo* di Luigi Pirandello, che scrive:

Avvertiva acutamente lo Schleiermacher nelle sue Vorles. iib. Aesth. che l'artista adopera strumenti che di lor natura non son fatti per l'individuale, ma per l'universale: tale il linguaggio. L'artista, il poeta, deve cavar dalla lingua l'individuale, cioè appunto lo stile. La lingua è conoscenza, è oggettivazione; lo stile è il subiettivarsi di questa oggettivazione. In questo senso è creazione di forma: è, cioè, la larva della parola in noi investita e animata dal nostro particolar sentimento e mossa da una nostra particolar volontà. Non dunque creazione ex nihilo.<sup>41</sup>

L'«oggettivazione» accade esclusivamente attraverso l'uso di *una* lingua, sia essa quella dell'arte, della musica o del verso. Tale lingua, ad ogni modo, 'impiegata' nella creazione dell'opera deve essere ridimensionata a livello della sua funzione

---

sedimentazione della natura in rivolta, e storiche in quanto soggetto in rivolta». Frabotta, *Introduzione in Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1976, p. 14.

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 150 (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970).

<sup>40</sup> Frabotta, *Otto domande sulla poesia*, «studi duemilleschi», 2 (2002), p. 54.

<sup>41</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 55.

comunicativa. È infatti l'espressione a diventare il principio radicale della poiesi artistica, come indicato anche da Adorno:

L'espressione è lo sguardo delle opere d'arte. Il loro linguaggio è, rispetto a quello significante, qualcosa di più antico benché inadempito: come se le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro essere compaginate, ripetessero come esso sorge, prorompe. Hanno espressione non quando comunicano il soggetto, ma quando tremano per la preistoria della soggettività, quella dell'animazione [...].<sup>42</sup>

Nel contesto dell'espressione – e, nello specifico de *La materia prima*, dell'espressione testimoniale – la soggettività autoriale non è così da considerarsi propriamente né alterità oggettivata dal pensiero razionale, né voce auto-narrante dell'Io. Questo principio, profondamente radicato nella concezione ontologica di Frabotta – che già ne *La viandanza* (1995) problematizza le codificazioni monodimensionali relative all'espressione ontologico-poetica del soggetto femminile<sup>43</sup> – porta, dunque, alla considerazione della presenza del sé come manifestazione pura, e alla lettura de *La materia prima* come atto poetico di un Io che non racconta, ma esprime. Si consideri, a questo proposito, la poesia *Plasma*:<sup>44</sup>

*sotto al sole non c'è  
altro che il suo calore*

Se ci acceca  
è per non farsi frugare  
per obbligarci a dire  
“là c'è segreto”.  
L'accecato di primo mattino.  
Quale migliore testimone  
ai fasti della luce diurna  
quando crolla l'attrito  
che tiene uniti i gas  
nell'immensa famiglia stellare?  
L'agitazione termica scioglie  
i legami e tanti gli urti subiti  
che l'atomo s'apre a corolla  
e se ne vanno in giro  
nel corno i suoi pistilli

<sup>42</sup> Adorno, *Teoria estetica*, 2009, pp. 151-152.

<sup>43</sup> Cinzia Sartini Blum, *Rewriting the journey in contemporary Italian literature: figures of subjectivity in progress*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 90.

<sup>44</sup> Si riprende, di seguito, parte della lettura critica relativa al testo già operata in *Sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne "La materia prima"*, 2020.

dove ogni sì ci plasma  
e ogni no, in eguale misura.<sup>45</sup>

Quello dell'essere-testimone, epicentro dell'ontologia di Frabotta, appare come un vero e proprio mandato a cui rispondono entrambi i soggetti: lo sposo – scienziato che rivolge lo sguardo ai fenomeni fisici – prossimo al risveglio, e la poetessa, il cui guardare-testimoniale prelude all'atto della composizione poetica.

Il primo verso della poesia proietta il lettore in uno spazio di vuoto metafisico: al senso di totalità universale, evocato dall'espressione «*sotto al sole*»<sup>46</sup>, corrisponde una specificazione negativa: «*non c'è*». Lo spazio dell'esistenza empirica, considerato nella sua totalità come perimetrato dalla luce del sole, è svuotato di ogni cosa eccetto il calore del sole stesso. I primi due versi, dislocati sulla pagina in una posizione differente da quella del resto della poesia – allineata come di consueto al margine sinistro – sembrano stabilire in senso assiomatico un paradigma metafisico, una legge naturale a cui nessun elemento empirico può sottrarsi: “essere – esistere – sotto il calore del sole o non esistere affatto”. Nel terzo verso il sole stesso appare come un'entità agente, la cui intenzionalità è ricondotta dalla poetessa al suo proibire all'essere umano la possibilità di un «frugare» ulteriore. Esso – il sole – acceca per imporre alla specie umana il limite di qualcosa che non può essere investigato.

Stabilito tutto questo, la poetessa colloca il proprio risveglio accanto a quello del testimone «migliore», più adeguato all'osservazione della totalità fenomenologica. La domanda retorica dell'ottavo verso è seguita, fino al dodicesimo, dall'illustrazione dei fenomeni fisici a cui lui è chiamato a rivolgersi, illustrazione che metaforizza il senso di una canzone d'amore coniugale, che prosegue fino alla conclusione. In simmetrica coincidenza con l'immagine solare iniziale, la «notte» chiude la poesia. Se al mattino lo sposo è il testimone più adeguato, di notte il ruolo è assunto dall'entità della notte, connotata come «spettatrice» nell'ultimo verso<sup>47</sup> e dunque soggetto agente che assiste alla resa

<sup>45</sup> Frabotta, *La materia prima*, 2018, p. 362.

<sup>46</sup> Espressione che richiama direttamente alla formula topica del libro dell'*Ecclesiaste*, 1, 9 in *La Sacra Bibbia*, 2008: «non c'è niente di nuovo sotto il sole».

<sup>47</sup> Lo specchiamento dualistico delle due figure in *Plasma* è sottolineato anche da Carmelo Princiotta nell'articolo *La poesia testimoniale di Frabotta* in «Cuadernos de Filología Italiana», 24 (2017), pp. 249-256, a p. 254: «il binomio contrastivo giorno-notte [...] viene qui [in *Plasma*] ripreso per contrapporre due forme di conoscenza. Il testimone diurno celebra con la sua cecità la grandiosità abbagliante del sole e allo stesso tempo mostra l'insufficienza della nuda percezione, il bisogno di conoscenza scientifica, che sola può scoprire il segreto della vita cosmica. Lo spettatore notturno contrasta con il testimone diurno, poema che mantiene un solido rapporto con la scienza, sia nella contemplazione rapita e cosciente dell'universo, sia nella capacità di cogliere la verità umana dei fenomeni fisici».

empirica, nella poiesi del verso, del momento del risveglio del coniuge. In altre parole: la notte assiste all'atto compositivo-testimoniale, ed è collocata dalla poetessa sullo stesso piano esistenziale del suo agire performativo-compositivo.

Il profilarsi della *poesia-come-testimonianza*, legata alla *ratio* dell'espressione come categoria estetica prima, mostra dunque una possibilità di intersezione dei piani soggettuali – altrimenti impossibile – densa di un valore identitario. L'io non adotta strategie di ritrazione: è invece immerso in uno spazio poetico in cui, data la compresenza con le altre soggettività animali e/o umane coscienti, la sua dimensione esistenziale prende corpo nel rivolgere lo sguardo, nel comporre e, in definitiva, nel testimoniare. È forse proprio la compresenza empirica a conferire all'io un'identità determinata, in quanto ente immerso in un tutto fenomenologico di cui si rende testimone materializzando la propria voce nell'atto performativo della composizione. Determinazione, a ben vedere, non dissimile da quella che Frabotta attribuisce alla figura femminile della «viandante», che non cede agli urti delle lapidazioni anche se immersa «nel marasma dei suoni e dei rumori, nell'ubiquità e nella simultaneità delle voci», ossia in un contesto storico e antropologico atavicamente repressivo.<sup>48</sup>

### Conclusione

Nell'approfondimento della poetica di Biancamaria Frabotta ne *La materia prima*, è stato possibile sottolineare alcuni nodi concettuali – relativi alla sua concezione ontologica, estetica e metafisica – di grande importanza. Si è osservata, nell'approfondimento di quest'ultima, la sistematicità nell'attribuzione di individualità identitaria alle figure animali da parte della poetessa – attribuzione basata sull'essenza performativa dell'agire degli animali stessi. È stato inoltre possibile, a partire dal riconoscimento di questo carattere, procedere a un'analisi della concezione frabottiana del frangente esistenziale, inteso da lei come spazio empirico delimitato e, dunque, finito. L'identificazione della concezione metafisica di Frabotta in questi termini, totalizzati dunque dal sentire empirico, ha permesso di approfondire le questioni relative alla poiesi estetica del verso. Seguendo la lezione della teoresi adorniana, cara alla poetessa, è stato conseguentemente possibile identificare la sussistenza di un carattere primariamente testimoniale-espressivo della sua composizione.

Questo contributo si propone, in conclusione, come la presentazione di una lettura critica condotta secondo un approccio epistemologico-filosofico, operazione ad oggi inedita nell'ambito degli studi sull'opera di Frabotta. All'interno de *La materia prima* si addensano infatti i motivi di una riflessione

---

<sup>48</sup> Frabotta, *La Viandanza in Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Ravenna, Longo, 1993, p.89.

filosofica pluridecennale, che connota il lavoro poetico di Frabotta sin dalle sue prime pubblicazioni degli anni Settanta e che prelude all'ultima opera in versi, *Nessuno veda nessuno*, pubblicata da Mondadori nel 2022 – pochi giorni dopo la morte della poetessa, a cui questo lavoro, idealmente, è dedicato. L'approfondimento che si è inteso svolgere in questa sede si prospetta dunque come uno dei primi passi per gli studi critici di ordine filosofico-estetico sull'opera di Frabotta.

### *Bibliografia*

Theodor Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.

Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014.

Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, New York, Routledge, 2008.

Stefano Bottero, *Sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne «La materia prima»*, «Poeti e poesia», 49 (2020), pp. 119-133.

Rocco Capozzi, *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo, 1993.

Marco Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, Bologna, Archetipolibri, 2010.

Benedetto Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967.

Hubert Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 2002.

Roberto Deidier, *Postfazione*, 2018, in Biancamaria Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018.

Biancamaria Frabotta, *Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1976.

Biancamaria Frabotta, *Otto domande sulla poesia*, «studi duemilleschi», n.2, 2002, pp. 53-56.

Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012.

Biancamaria Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*, Milano, Mondadori, 2018.

Greg Garrard, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2012.

- Keala Jewell, *The Ecological Tasks of Poetry: Women and Nature in Biancamaria Frabotta*, «Italian culture», 38 (2020), 1, pp. 26-35.
- Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008.
- John Milton, *Paradiso perduto*, ed. Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2014.
- Henry B. Swete, *The Apocalypse of St John. The Greek Text with Introduction Notes and Indices*, London, Macmillan, 1906.
- Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.
- Carmelo Princiotta, *La poesia testimoniale di Frabotta* in «Cuadernos de Filología Italiana», 24 (2017), pp. 249-256.
- Francesco Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropopoiesi*, Bari, Laterza, 2013.
- Cinzia Sartini Blum, *Rewriting the journey in contemporary Italian literature: figures of subjectivity in progress*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.
- Nora Shuurman, *Performing expertise in human–animal relationships: performative instability and the role of counterperformance*, «Society and Space», 33 (2015), 1, pp. 20– 34.

### *Sitografia*

- Apocalisse di Giovanni*, 6:14, in *La Sacra Bibbia* (2008), Conferenza Episcopale Italiana, Roma.  
<<http://www.lachiesa.it/bibbia/cei2008/index.htm>>